



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	006: DIFUSIÓN
CAJA	016
EXP.	070
DOC.	0009
FOJAS	34-75
FECHA (S)	1994

BFS016E70D9F34

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS, UNAM

XVIII

COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

ARTE Y VIOLENCIA

AGRADECIMIENTOS

Universidad Nacional Autónoma de México
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

Noviembre 7-11, 1994

Teatro Angela Peralta
San Miguel de Allende, Gto.

BF6C16E70D9F35

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS, UNAM

XVIII

COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

ARTE Y VIOLENCIA

Noviembre 7-11, 1994

Teatro Angela Peralta

San Miguel de Allende, Gto.

MESA I**Testimonios**

En esta mesa se reúnen los trabajos que dan testimonio de la violencia, así como del arte que reflexiona sobre la guerra y su trascendencia histórica. En este apartado se tratan aspectos teóricos, como el tipo de relación que en diferentes épocas históricas ha guardado el hombre con la violencia y el lugar que el arte ha tenido como medio para socializarla y difundir sus expresiones.

Lo accidental en el Arte Occidental (siglos XIX y XX)

Georges Roque

Entre los problemas que plantea el estudio de la representación de la violencia en el arte, me interesan particularmente dos. Primero, la determinación de lo que es violento en ciertas imágenes, claro está cuando pensamos en imágenes contemporáneas; sin embargo menos claro es cuando reflexionamos sobre lo que ha sido considerado violento en imágenes del siglo pasado. En este sentido, olvidamos a menudo que la identificación de una imagen como violenta es un proceso subjetivo, históricamente determinado, y culturalmente cambiante.

Segundo, cuando pensamos en la representación de la violencia, lo hacemos sobre todo desde el punto de vista *icónico*, es decir, por mencionar el ejemplo más común, en la violencia en tanto que representación de un atentado contra la integridad de la imagen del cuerpo. No obstante, existen otras formas de violencia, *plásticas* y no solamente icónicas: del gesto, del color.

Así, me propongo estudiar la recepción de los principios de la modernidad pictórica de la segunda mitad del siglo XIX en tanto que violencia, palabra que se encuentra frecuentemente en los discursos de los críticos de arte con respecto a las obras de Manet, de los impresionistas, de Van Gogh, Gauguin, etcétera. Sin

embargo, más allá de los discursos críticos, habría que tomar en cuenta el hecho de que el advenimiento de la modernidad constituye una forma de violencia, y que *Olympia* de Manet, por ejemplo, alcanza el "carácter mate de la violencia" ("la matité de la violence"), como lo escribe Georges Bataille.

Para analizar así la modernidad, me propongo desarrollar la categoría de lo "accidental" (que ya propuse en mi ponencia al coloquio *Arte y vida cotidiana*). Entiendo "accidente" en su sentido aristotélico más amplio, de lo que puede ocurrir o no ocurrir (cf. *Metafísica*, V, 30, 1025 a 13 ss). En este sentido, considero que era violento, en el arte moderno del siglo pasado, toda representación de algo accidental, en el sentido de no necesario, con respecto a una cierta concepción dominante del arte (accidente de la luz y del color, del gesto, del tema); esto podría llevarme hasta la representación del accidente, en el sentido estrecho, como una forma de representación de la violencia.

Germany Reconstructed? Destroyed Postwar City- Scapes as Witnesses for Collective Memories

Peter Krieger

Since more than two years television and newspapers are offering an everyday-service in getting accustomed

to a systematic cultural destruction in several parts of Ex-Yugoslavia Bomed Croatian and Bosnian cities have not only been the military target-areas in a war of conquest, but also a social and symbolic capture. Bogdan Bogdanovic, urbanist and former mayor of Belgrade, holds the opinion that in Ex-Yugoslavia - besides all hegemonial warmongering- is going on a warfare against the city culture.

In general, a city symbolizes the political community, and city culture mediates political realities through its materialized setting. The body of a city stands as a witness for historical and political developments. War destructions have always provoked reflections about the shape of community spirit and its impact on the collective memory. Dealing with the art historical topic "art and violence" I suggest not only to concentrate on the fine arts but also on architecture and urbanism in their function as witnesses.

My paper focusses on the specific situation in the destroyed German Cities after World War II. Four types of 'processing' the city ruins can be analysed:

In the early postwar years ruins were seen as a *symbol for collective guilt*. In a condition of trauma and stand still arose utopian plans of changing the city cores into "peaceful " parks or forests.

Phoenix from the Ashes; With the increasing "economic miracle" in the 1950s city ruins not only stood as witnesses of war but also served as a contrasting foil for the results of rebuilding pragmatism.

Tabula Rasa : Modern town planners regarded ruins and historical structures of the bombed cities as the last obstacles against the realisation of new, brightened up urban spaces. To push modern urbanism a city scheme with highrise buildings between open spaces was discussed (in Europe and in the United States) as the best method of civil air defence. According to this ideological position ruins showed the failure of traditional city patterns.

Historicised reconstructions of important buildings replaced the documents of military violence against city culture. Reconstruction assumes a cultural "identity" by selecting historical elements without contradictions. This kind of urban treatment corresponds to a collective amnesia which in Germany characterizes a dominating manner of coping with the Nazi -and World War- past. (After 1989, so to say in the "post-coldwar" era, the debate about reconstruction has a strong impact once again).

The interpretation of a city as a witness of war is based on a concept of symbolical forms. Maurice Halbwachs and Ernst Cassirer are not the only but important "founding fathers" for the theoretical approach

to the city as a collective symbolic universe. I suggest six items in relation to the topic "city as a witness" of war:

Perspectives of violence: bird's-eye view of bomber pilots and urban planners versus "terrestrial" experience and suffering of city inhabitants.

Impact of urban planner's proposals - oscillating between upholding tradition, modern utopian catharsis and "unconscious" pragmatism.

Cultural history of the modern town planning: In 1950 US-experts suggested "personal dispersion" as this ideal city pattern in the age of the atomic bomb. In this outlook on life city form is a "witness" for the cultural impact of military technology.

Visual reading of the city as a political space: mental production and re-evaluation of symbolic forms; visual representation of power, violence and their opposition.

Functions of intellectuals in this process of forming a collective memory. The German emigrants Theodor W. Adorno and Hannah Arendt reflected about the interrelations of physical and mental ruins when they came back to Germany around 1949.

Germany after 1945 and after 1989: definitions of tradition, identity and 'Heimat'; lost (i.e. reconstructed)

ruins as the symbol of a postwar history (reconstruction of the Frauenkirche, Dresden).

Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre *Arte destructivo* y *Ezeiza es Trelew*

Andrea Giunta

La destrucción como estrategia estética, como operación fundante, asumió diversas modalidades en el desarrollo de la vanguardia de Buenos Aires durante la década de los sesenta y principios de los setenta.

El uso del operar destructivo como herramienta de crítica inmanente al sistema artístico, como forma de oponer discursos estéticos a partir de la idea de ruptura radical con las tendencias existentes, constituyó el eje dominante a principios de la década.

La exposición *Arte Destructivo* (1961), presentada como "experimento" que dejaría "varios caminos abiertos para futuras experiencias", buscaba poner en escena la tendencia destructiva que existe en el hombre manifiesta tanto en las prácticas cotidianas como en la "orgía destructiva" al borde de la cual se vivía en el contexto de la Guerra Fría.

Cajones de muertos, un sillón tajeado, una bañera chorreada de pintura negra, máscaras de cera deformadas por el fuego, integraron una muestra colectiva en la que la destrucción se proponía como fundamento de la creación y también de la belleza.

Valorada por la crítica del momento como un gesto dadaísta a destiempo, esta exposición tuvo, en diversos sentidos, un carácter anticipatorio y sintomático. Leída en clave alegórica, la muestra resulta casi una premonición de la violencia y la destrucción que marcaran las dos décadas siguientes. Aunque sin referencias directas a la situación política del país, esta experiencia puede también interpretarse desde condicionantes más inmediatas, teniendo en cuenta los conflictos sociales y la militarización de la política que ocasionó el gobierno de Frondizi y que condujo al golpe militar de 1962.

Entre 1968 y 1973, la vinculación entre vanguardia estética y vanguardia política llevó a proponer las prácticas artísticas como instrumentos de denuncia y de concientización. El muro levantado en el Museo de Arte Moderno por un grupo de artistas, con la inscripción *Ezeiza es Trelew* (1973), invadía un espacio institucional con una obra que testimoniaba la violencia represiva que acompañó el retorno de Perón en el aeropuerto de Ezeiza y los asesinatos de prisioneros en la base naval de Trelew. Esta obra constituye uno de los últimos episodios en el proceso de utilización y tematización de

la violencia que se dio en forma creciente durante los años sesenta.

La pared, con afiches y graffiti tomados de los muros de la ciudad instalaba en el espacio de consagración del museo, el espacio de conflagración de la calle. Más que un ataque al objeto artístico, la violencia es en este caso un atentado contra el sistema artístico y un testimonio de la violencia social.

La tematización de la violencia, su instrumentación como herramienta creativa, la censura o el rechazo de la crítica que siguieron a muchas de las muestras realizadas en los 60, diluyen la imagen de un arte festivo y despreocupado, lanzado al proyecto renovador impulsado por el desarrollismo que tradicionalmente se exporta a través de la espectacularización del Instituto Di Tella.

Con un estudio centrado en la exposición *Arte Destructivo* y en el muro *Ezeiza es Trelew* me propongo analizar las relaciones dinámicas que se tejieron entre prácticas destructivas y vanguardia y entre vanguardias estética y política. El tránsito desde el empleo de la violencia como operación disruptora, como materia creativa a la tematización de la violencia, como testimonio e instrumento concientizador.

Violence against Creativity - Creativity against Violence

Ivanka Reberski

The topic of this paper copes with the problem emerging from the relationship between the work of art (as a spiritual, emotional, iconic and culturological testimony) and the war violence. In this context we could inspect two main different functions: art as *memory* and art as the *eye of the truth*.

Artistic and cultural heritage bears the function of the historical memory of a nation. As it witnesses the history of a nation the art itself is -during the war- directly jeopardised, becoming thus the victim of the violence. The second function of the art under a picturesque title *the eye of the truth* expresses itself in the recent art and creativity. It emerges directly out of the violence in order to give evidence of the war and all the suffering for the future *memory*.

This analysis is founded on the most recent experience gained in the war aggression of the Serbs on the territory of Croatia during the fierce combats in 1991 and 1992 which have still not been completely extinguished. The mentioned phenomena have explicitly manifested themselves in this war from its very beginning. We have been drastically confronted with the

unprecedented destruction of the cultural heritage. For in the monuments's features the enemy recognized the national, cultural, civilizational matrix and the very entity of the victim. Eradicating the traces of the croatian "ethnics" the enemy has fought against and destroyed our cultural heritage with equal destructive fury which he demonstrated while "cleansing" the conquered territory.

In the Serbian aggressive raid of the Croatian historical space beginning with the total destruction of Vukovar, to the demolishing of Dubrovnik (a brilliant example of UNESCO inventory of the World Cultural heritage), aiming at the cupole of the Sibenik cathedral, this phenomenon of vandalism over the creativeness has surpassed the boundaries and has actually reached the notion of *culturocide*.

Simultaneously with the negative disclosure of the violence in this war a completely opposite manifestation has occurred in art. It has proved as inspirative for the artists giving them an extraordinary impetus. The artists's resistance has been actively manifested through *creativity against violence* eventually transforming itself into a remarkable cultural phenomenon.

The positive "anti-war" *creativity* has sprung up into a wide range of the diverse expressions and media: from the pop and war-art to the documentary photographic notes up to the metaphysical expressions.

On the particular examples critical survey, evaluation and analytical examination of the morphology and distinctiveness of issue is going to be performed comprising the whole extent of the appering esthetic phenomena.

Creativity against violence represents a positive experience which encompasses the whole range of the examined problems -the art and the war violence- returning the core of our interest onto the essential esthetical questions of art. Responding to the violence by the "reaction" the creative vitality continues the renewal cycle producing the new art heritage for the future heirs.

Crónicas visuales del humor y la violencia:

Chiapas a los ojos de los caricaturistas

Luis Rius Caso

Los violentos sucesos de Chiapas descubrieron diversas formas de violencia política, social y cultural arraigadas en la experiencia mexicana. Si bien estas formas de violencia se consideraron como causales del fenómeno bélico de la región, también se trasladaron al plano nacional para destacar una situación límite que se verificaba con toda crudeza en la práctica, delatando todos sus ángulos.

La complejidad del fenómeno bélico no impidió, sin embargo, situarlo en su contexto histórico. Cada elemento del intrincado problema pudo finalmente valorarse en el escenario de la actualidad: la manipulación informativa, el carácter ecléctico de los contenidos ideológicos (o postideológicos) el empleo de fórmulas anacrónicas, por lo menos en apariencia, los diversos usos del poder, la manipulación política, etcétera.

Revelando los diversos elementos de esta complejidad, los caricaturistas construyen verdaderos detonantes visuales de la violencia histórica y cotidiana que, aparte de contribuir al conflicto específico, componen la vida nacional que se encuentra en una etapa límite. De varias formas señalan los elementos de esta situación: el racismo social, la corrupción institucional, la marginación indígena, etcétera. También dan cuenta, con el humor como principal arma, de la entrada en escena de los nuevos protagonistas en la vida nacional: el Ejército y la Iglesia. Todo elemento de corrupción, de negligencia histórica o política, es atacado visualmente con diversos grados de calidad crítica y diversas capacidades para establecer consensos.

Este trabajo, se concentra en analizar las distintas formas de violencia que se han manifestado en Chiapas, a partir de los testimonios de múltiples caricaturistas que han seguido cotidianamente todo el proceso.

El punto de partida será una reflexión sobre el carácter genérico de la caricatura en el campo de la comunicación visual y sobre sus vínculos con la categoría de violencia, que asume una naturaleza polisémica.

Posteriormente, el tema se desarrollará a través de núcleos temáticos, fundamentados en el amplio material que se ha reunido.

Los caricaturistas abordados son los que a mi juicio presentan mejores elementos de análisis, humor, capacidad propositiva en el lenguaje formal. También son los que han logrado un mayor grado de incidencia en la opinión pública. Se incluirían entrevistas con algunos de ellos.

MESA II

Ideología y Violencia

En la plástica, son importantes las imágenes de las revoluciones y otros movimientos sociales, realizadas con intención consagratória o crítica. La exhibición de lo militar y de la violencia, como algo bello o emocionante, en un asunto de interés para esta mesa, donde se aborda, igualmente, el problema del uso del arte para propiciar, favorecer, festejar o convocar a la violencia.

Una visión idílica de una guerra sin cuartel: La pintura mural de Pedro Castillo (1790 ca-1858) en la casa del General José Antonio Páez, Valencia (Venezuela)

Roldán Esteva-Grillet

La guerra de Independencia de Venezuela (1811-1821) fue una de las más crueles y sanguinarias de América. Desde el mismo *Decreto de Guerra a Muerte de Simón Bolívar* (1813) -contestado con no menos intolerancia por el caudillo asturiano José Tomás Boves- hasta la fecha de la llegada del General Morillo -con quien se firma el *Tratado de Regularización de la Guerra* (1820)- ésta había transcurrido sin mayor norma que la del exterminio mutuo, con la lógica consecuencia de pérdidas de patrimonios (secuestros "legales", robos y asaltos, incendios) y de civiles (expulsiones, asesinatos como represalia). Al enemigo vencido sólo le quedaba como alternativa, ante la segura muerte a cuchillo -por ahorro de municiones- el pasarse al vencedor.

En la Europa "ilustrada" la imagen artística de la guerra fue siempre de carácter celebrativo: los hechos de armas otorgaban a los vencedores los derechos de dominación y de encumbramiento. A esa tradición iconográfica habría que añadir, la estrictamente militar de la cartografía o levantamiento de planos de batalla, como documentos. Cuando se presentaban acciones crueles o repugnantes, la justificación podía ser el castigo

ejemplarizante, muy excepcionalmente la denuncia de la barbarie ajena. Sólo para la iconografía cristiana la representación del héroe sacrificado podía ser positiva: la gloria del martirio.

Durante la Guerra de Independencia sólo se produjeron retratos y alegorías, pero no se representaron las escenas bélicas sino cuando el conflicto terminó. Tampoco sobrevivió algún plano de batalla, realizado según criterios de cartografía militar. Estando ya Venezuela separada de la Gran Colombia, a fines de 1829, las únicas imágenes de guerra que circulaban eran debidas al francés Ambroise Louis Garneray (Batalla de Boyacá, 1819; Batalla de Carabobo, 1821; Batalla naval del lago de Maracaibo, 1823). Tales imágenes eran deudoras de la tradición europea de la cartografía militar. En ninguna de ellas se destacaba la individualidad del héroe, por lo mismo que no fueron producto de una encomienda personal.

La primera serie de escenas de guerra independentista realizada por un venezolano, Pedro Castillo, responden de manera espontánea al deseo de exaltar al nuevo caudillo, Páez. Lamentablemente fueron pintadas en los muros del Ayuntamiento de Valencia, cubiertas a mediados de siglo, cuando Páez cayó en desgracia y salió al exilio; y, finalmente, derruida la casa que las conservaba. Pero, la segunda serie más numerosa, sí se ha conservado pues decoraba los muros de la casa de Páez, en la ciudad de Valencia. En

ambas series Castillo incluyó una copia de la batalla de Carabobo, según la litografía coloreada de Garneray; pero en las restantes ocho (todas acciones de Paez en los llanos venezolanos) tuvo que inventar su propio modelo, sin por ello olvidar la lección europea: identificación de las tropas, caracterización del terreno en perspectiva de vuelo de pájaro, leyenda al pie de la imagen, ausencia de detalles humanos, etcétera.

Lo atractivo de esta serie de nueve pinturas murales al temple -realizadas a fines de la segunda década del siglo pasado y recientemente restauradas- es que revelan, más allá de su factura de ingenuo academicismo, una visión antes que celebratoria, idílica, por el tratamiento del paisaje y por la nula carga de dramatismo que sintetizan. A pesar de los soldados tendidos, sin vida, los incendios de matorrales (algo común en el llano en tiempo de sequía) y la polvareda provocada por las huestes de llaneros a caballo, todo adquiere un tono casi festivo o de simple competencia, sin las desgarraduras y miserias propias de la guerra.

La Guerra de Intervención Francesa bajo dos perspectivas visuales opuestas

Eduardo Báez

La ponencia establecerá una comparación entre dos versiones opuestas de dicha guerra. Una que sería la

visión oficial y convencional con que se ilustró este conflicto, sirviendo a los intereses de un sistema político, que fue el Porfirismo. Principalmente me referiré a la obra pictórica de Francisco de P. Mendoza, pintor de batallas.

La otra versión sería una obra de corte más auténtico y popular, de aquéllos que simplemente vieron en la guerra un recurso para rechazar una agresión; es decir, el artista espontáneo y popular. Como ejemplo de esta corriente se expondrán las series litográficas realizadas por Constantino Escalante.

Se puede decir que sobre un mismo acontecimiento bélico se han desarrollado una ilustración interesada y manipulada y otra auténtica y popular, que en su momento fue menos valorada, pero que ahora va adquiriendo tanta importancia como la primera.

La violencia en la escultura mexicana postrevolucionaria

Agustín Arteaga

El tema a desarrollar es un análisis del uso de escenas violentas, de personajes históricos o anónimos, como medio para la creación de un discurso ideológico que fundamente el nacionalismo postrevolucionario.

El surgimiento del nacionalismo, tal como lo conocemos a través de la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura, fue codificándose al mismo tiempo que dichas escuelas se formaban. Los caminos que se experimentaron fueron diversos, tanto en su origen estético como político. La definición de un lenguaje formal no estribó directamente en preocupaciones exclusivamente plásticas sino, también, de carácter político-ideológico.

Si bien la Mesa II de este Coloquio define que "abordará el problema del uso del arte para propiciar, favorecer o convocar a la violencia", de igual manera considero conveniente tratar a la representación estética de la violencia, como vehículo ideológico que justifique su existencia, y sobre todo, su evocación. La justificación de la violencia no pretende fundamentarse en las características plásticas, sino en los "beneficios" que se derivan del sacrificio heroico.

Efectos estructurales, formales y de comunicación visual en una obra de danza Intensivamente violenta de gran envergadura: *Códice Borgla* de Guillermina Bravo

Alberto Dallal

La visión que los artistas de la danza han tenido del México prehispánico generalmente ha sido de naturaleza

idílica; se han exagerado algunas de las características que con claridad han quedado expuestas en las diversas fuentes pictóricas, lingüísticas, espaciales, principalmente aquéllas referidas al colorido, la creatividad plástica, la capacidad de abstracción, la destreza artesanal.

En lo que a danza se refiere, las supuestas reconstrucciones no hacen sino repetir los ritmos, los giros, la actitud solemne, la reiteración musical que -a lo largo de varios siglos- han podido detectarse en las danzas autóctonas, aquéllas salvaguardadas por las etnias y las culturas indígenas.

Aunque resulta difícil, si no imposible, saber cómo eran las coreografías concretas de las variadas danzas prehispánicas, sí es viable inferir que -por ser la danza arte profundamente receptivo- se hallaban ligadas profundamente a los ritos, las ceremonias, las experiencias sagradas. Sin embargo, en casi todas las "reconstrucciones" y en las re-creaciones que se deben a los géneros teatrales -principalmente la danza moderna y la danza contemporánea- se omiten los aspectos sanguinarios y violentos, no obstante que la narración histórica ubica claramente a las culturas prehispánicas -a casi todas- en un contexto de frecuentes guerras, saqueos, ritos sangrientos, muertes.

Con muy pocas excepciones -*Tózcatl*, de Xavier Francis (ca. 1954) y otras- las obras con temas prehispánicos se atreven a mostrar los aspectos violentos

de los antiguos mexicanos, por lo que la coreografía *Códice Borgia* (1991) de Guillermina Bravo -concebida, diseñada y montada también en ocasión de los 500 años del Descubrimiento de América- llama la atención, no sólo por no evadir la "situación" de relativa violencia -guerrera, religiosa, militar, cotidiana- que caracterizó a la historia mesoamericana sino también por mostrarla como una evidencia cultural, sociológica, religiosa con niveles estéticos de excelencia. *Códice Borgia* es un espectáculo maduro, dueño de una estructura y un montaje de alta calidad.

Mediante el estudio de la obra -y partiendo de su descripción concreta y objetiva- pueden "desenrollarse" los elementos primordiales de la coreografía, sus ingredientes formales, sus apoyos "de concepto" y por tanto descubrir las intenciones de la coreógrafa en el prurito de sostener y reiterar los aspectos de violencia y sangre del montaje. Asimismo, pueden rastrearse los pasos "interpretativos" en el estudio o, mejor, observación del *Códice*, toda vez que Guillermina Bravo tuvo la asesoría del maestro Alfredo López Austin. Se trata, por último de estudiar la naturaleza de todo un concepto "no idílico" en torno a las culturas prehispánicas y los efectos de este concepto en una obra dancística de gran envergadura.

El discurso antifascista en los murales mexicanos de Isamu Noguchi, Phillip Guston y Reuben Kadish

James Oles

En la segunda mitad de los años treinta, el tema de la lucha contra el fascismo fue central para los intelectuales de izquierda en los Estados Unidos. Varios artistas plásticos, como Stuart Davis y Hugo Gellert, ilustraron la batalla antifascista: en la mayoría de los casos, sin embargo, esta lucha se expresó a través del dibujo, la caricatura, o las obras de caballete. El tema es casi ausente en los numerosos murales patrocinados entre 1933 y 1943 por diversos programas artísticos del *New Deal*.

El concepto del "gusto democrático" resulta fundamental para cualquier lectura del muralismo en los Estados Unidos durante la década de los treinta. A raíz de los escándalos que rodearon los murales de la Coit Tower, en San Francisco, trabajo de equipo patrocinado por el Public Works of Art Project, y el proyecto de Diego Rivera en el Rockefeller Center, los administradores del *New Deal* trataron de impedir que los muralistas incluyeran mensajes considerados políticos (i.e. de izquierda) o que manifestaran la violencia.

Financiados por el Estado durante la crisis económica, los burócratas encargados de administrar

los fondos trataron de preservar la viabilidad de estos programas (con presupuestos siempre sujetos a la aprobación del Congreso) ofreciendo al público lo que aparentemente deseaba -escenas históricas e idealizadas, mitos y leyendas locales, alabanzas de la familia y del hogar, etcétera. El público no gozaba entonces de la violencia como lo hace ahora, y le importaba mucho más las cosechas o las luchas de sus antepasados, que cualquier evento extranjero. A mitad de la década, para la gran mayoría de estadounidenses el fascismo era muy lejano -era una cosa verla en los noticieros, y otra en un mural del colegio o de la oficina local de correos.

Por eso, resulta de gran importancia para la historia del muralismo norteamericano, tanto como del mexicano, los dos murales que pintaron en México Philip Guston (junto con Reuben Kadish) e Isamu Noguchi entre 1934 y 1936 -artistas que llegarían a la fama internacional en los años cuarenta, principalmente por su obra abstracta. Guston y Kadish fueron contratados por la Universidad de San Nicolás de Hidalgo, de Morelia, y terminaron su mural en el Museo Michoacano en 1935, titulándolo *La lucha contra la guerra y el fascismo*. Noguchi fue el último artista contratado por el Departamento del Distrito Federal para decorar el nuevo Mercado Abelardo L. Rodríguez: su relieve de concreto coloreado se llama *La historia vista desde México en 1936*. Ni uno ni otro mural se refiere directamente a

México, sino a la ascendencia del fascismo europeo, y al peligro de las fuerzas de ultraderecha en los Estados Unidos.

Poco conocidos aún en México, estos murales evidencian menos las influencias estilísticas de los artistas mexicanos (aunque hay lazos conceptuales con la obra de David Alfaro Siqueiros, entre otros) que la libertad para usar el mural como herramienta para transformar (y no simplemente para reflejar) la sociedad. Noguchi, Guston y Kadish utilizaron la violencia para reforzar sus mensajes políticos, una violencia que -no es ninguna sorpresa-no aparece en el arte público que estos mismos artistas realizaron en los Estados Unidos después de regresar de México.

Philip Guston: a Slight on Violence

Dore Ashton

I want to address the issue of historical contingency, and how it has elicited responses from modern artists-those who look out on the world, respond with indignation, or compassion, to events they deem momentous.

It seems to me that how an artist responds to unforeseen and unspeakably violent events depends on

his temperament and formation, but most of all, on his compulsion to *look*. As an example I might cite Philip Guston who was amply endowed with an esthetic sense, and who demonstrated his deep love of those things considered harmonious and beautiful in conventional art. Yet, he forced himself to look at, *to see*, the violent aspects of human experience with the concomitant considerations of injustice, malevolence and all that is acutely unbeautiful.

Modern art has a distinctive history in terms of its response to violence in public events. I will discuss that history as it evolves from the late 19th century. The modernist's creed includes the obligation, as passed down from Baudelaire to Rimbaud and into our own century, to look into the abyss. From the personal hell to the public inferno and back has been the story of more than a few modern artists, and in my paper, I will focus on how, in each case, public events, at least on occasion, have altered their perceptions, and compelled them to try to express their passionate feelings.

MESA III

Transgresión y Represión

Otros temas importantes en el arte son el crimen, la transgresión, la culpa y el castigo; asuntos que entrañan una profunda violencia y cuya discusión es abordada en esta mesa. Entre los motivos que trata están las representaciones de homicidios, raptos y otras agresiones. También se toman en cuenta el desarrollo del cine negro y el de acción de la fotografía policiaca, de la historieta y la nota roja como géneros literarios y gráficos.

Problemáticas como la censura y la destrucción de imágenes o la intolerancia hacia ciertas expresiones artísticas, se trabajarán en esta mesa.

**Images of Firing-squads In 19th-Century Mexico:
the Transfigurations of Transgression and
the Representations of Repression**

Thomas H. Gretton

The paper would start by discussion the transgressive nature of Manet's *Execution of the Emperor Maximilian*, concentrating on the lithograph, both in the context of French censorship and in the context of Manet's construction and destruction of his own category of the *absolument artistique*. But it would also discuss the Maximilian episode as part of the history of the relationship between modernisation and resistance to imperialism in 19th-century Mexico, establishing the transgressive aspects both of the French adventure and of Juarez' response.

Then it would discuss the way that Posada took up Manet's image, as well as other images of the execution of Maximilian. I will do this in the context of my understanding of the very complex nature of the relationship of Posada's imagery to the traditions and technologies of European high art, including 19th-century avant-garde art. Posada's borrowing of Manet's composition for redeployment in a popular imagery in which all connections with the world of high art are denied is transgressive, but it is also transfigurative. In his execution images, Posada reworks the relation between acceptance and

denial of the academic tradition to be seen in Manet's work.

Posada's execution imagery presents a view of the State's action as dispassionate and implacable: a reading from Posada through Manet to Goya makes this clear. It is an imagery in which the violent repressive action of the state is presented not as demonised or heroised (or even, as with Manet, problematic), but as mundane. The state is not presented as the monopolist of violence *de jure*, but simply *de facto*. It is not represented as acting under the sanction of a higher moral law or of a more advanced culture. Given the source of the imagery and the nature of the graphic technology employed, this is ironic.

Posada uses a technology and a body of knowledge which share the logic of the modernising state-building of the Porfiriato; but Posada's debt to this culture is concealed, and the executioners are not dignified or excused by any invoked relation to a more highly cultured or educated State. The cultural politics of transgression and repression is replaced by a schema of representation in which the cultural revolution which must accompany the processes of state-formation and nation-building is denied. Manet tried to deny the political agenda of his execution image by calling it *absolument artistique*; but we can deconstruct his denial. It is as though Posada's imagery denies the cultural references and competences

on which it depends; but we are in a position to deconstruct that denial also.

El éxito de *Rey de Reyes* y la bienvenida a Lindbergh: Expresión de una represión

Aurelio de los Reyes

La cronología abarcará de 1924 a 1929. De la celebración del Congreso Eucarístico en la Ciudad de México a la firma de la paz con la iglesia. Esto es, antes del estallido armado de la rebelión cristera, el desarrollo de ésta y su conclusión formal.

La Iglesia organizó el Congreso Eucarístico en octubre de 1924 para, mostrar al Estado su fuerza y su poder de convocatoria, así como su capacidad de organización. En un claro desafío, porque ya desde antes el gobierno había comenzado a tomar medidas de control sobre la Iglesia. La pugna entre ambas instituciones afectó sensiblemente a la sociedad, puesto que en su mayoría era católica.

En la medida en que se radicalizó el enfrentamiento se sucedieron las medidas represivas, el patriarca Pérez y la fundación de la Iglesia Mexicana, clausura del Colegio Josefino, excomunión de religiosas y sacerdotes, disolución de manifestaciones por medio

de la violencia, etcétera, hasta el estallido de la violencia en enero de 1927, que desde luego incrementó la represión.

Por su parte, la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa, además de organizar la resistencia, inició una cruzada moralista que abarcó el boicot de asistencia del público creyente a los cines.

Se percibía un estado de ánimo colectivo peculiar; una tensión cuya catarsis liberadora tenía, entre otras válvulas de escape, la exhibición de la película *Rey de Reyes*, de Cecil B. DeMille y la llegada a México de Lindbergh en vuelo directo desde Washington. El primero en la historia de la aviación, efectuado después de que aquél cruzara el Atlántico.

Dado el estado de ánimo colectivo, el público, se volcó en los cines, ocasionando que la película, por asociársele con los cristeros y la religión, (el tema además era del agrado de la Liga), se convirtiera en la película más taquillera desde que el cine llegó a México, lo cual valió a Cecil B. DeMille una medalla de oro que los exhibidores le entregaron en Hollywood.

Fue una sutil manera del público para expresar al Estado su simpatía por los guerrilleros de cristo y por la religión. Con el mismo ánimo el público acudió masivamente al aeropuerto de Valbuena (así se escribía

entonces) para recibir a Lindbergh, a quien tributó una bienvenida apoteósica.

En la ponencia no abordo un problema de análisis formal del arte, sino una expresión del estado de ánimo de la sociedad a través del consumo de la obra de arte, obra que, en el caso del cine, contribuye a crear.

A Río revuelto...: Una alegoría de la violencia social durante el alemanismo

Fausto Ramírez

En 1949, el periódico *Excélsior* convocó a un concurso de pintura titulado "La Ciudad de México interpretada por sus pintores", que tuvo un gran éxito: más de doscientas obras fueron remitidas por un conjunto muy heterogéneo de artistas. El primer premio se lo llevó Juan O'Gorman por su famosa vista del corazón de la ciudad desde el Monumento de la Revolución. José Chávez Morado obtuvo el tercero por un cuadro alegórico titulado *Río revuelto*.

En esta ponencia me propongo presentar una interpretación iconográfica de esta pintura que, en mi concepto, representa una aguda crítica de la corrupción, la injusticia y la violencia social que subyacen tras la

fachada triunfalista del régimen de Miguel Alemán. En especial, lo que se censura (con una buena dosis de humor irónico) es el entonces incipiente charrismo sindical y la sempiterna y generalizada costumbre de la mordida.

Existe un dibujo preparatorio de la composición, menos complejo desde el punto de vista iconográfico que la versión final, y cuyo cotejo con ésta nos arroja luces sobre el creciente proceso de desencanto y de crítica que el régimen alemanista desencadenó en el seno del Partido Comunista (al que Chávez Morado pertenecía), a partir de 1947.

Analizaré la iconografía del cuadro en este contexto, así como en el del auge constructivo que se vivía en aquel momento (y al que también se refirió Juan O'Gorman en la pintura triunfadora del concurso de 1949), del que dan testimonio revistas como *Arquitectura/México* o como la sección "Urbe" del diario *Excélsior*.

Me apoyaré igualmente en el testimonio de la novela de ambiente urbano de aquellos años (en especial la de Mariano Azuela, José Revueltas, Rodolfo Usigli y Luis Spota) y en textos como los de Salvador Novo (cuya *Nueva grandeza mexicana* recibió el premio de "Ensayo Ciudad de México" en 1946).

La iconografía la relacionaré también, por supuesto, con la trayectoria previa de Chávez Morado,

en cuanto ésta nos ilumine acerca de los múltiples episodios que la pintura contiene y en lo que a su estilo narrativo y expresivo se refiere.

Desapariciones en Argentina: Imágenes, cadáveres, personas. El caso Eva Perón

Héctor Rodolfo Kohen

La restauración democrática, a partir de 1983, dió lugar, en el campo cinematográfico a una producción - importante en el marco de nuestra alicaída industria- preocupada por la indagación en los episodios de la historia argentina de este siglo, capaces de iluminar el debate instaurado en el país luego de la dictadura 1976-1983.

Cuatro películas: *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983); *Evita. Quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984); *El misterio Eva Perón* (Tulio Demichelis, 1987) y *Permiso para pensar* (Eduardo Molloy, 1989) refieren a Eva Perón (1919-1952).

Parte ya de los grandes mitos nacionales, fue "Evita", "la abanderada de los humildes", para millones de obreros, campesinos y, especialmente, mujeres del pueblo. Fue, a la vez, y para los opositores al peronismo, "La mujer del látigo", quienes centraron los ataques al

gobierno en esta mujer transgresora llegada a Buenos Aires tras su sueño de ser actriz. De ese intento dan cuenta dos filmes: *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945) y *La pródiga*, también dirigida por Soffici, terminada en el mismo año, fue su único papel protagónico. Su estreno se produjo en 1984. Censurada por el propio aparato de prensa del peronismo, que resentía los ataques conservadores al cercano pasado de actriz de la esposa del Presidente de la República, corrió la misma suerte bajo todas las dictaduras militares desde 1955 en adelante.

Esta operación de ocultamiento, acentuada desde 1976, continuó con la destrucción de casi la totalidad de los documentos cinematográficos realizados entre 1945 y 1955.

Más allá de las diferencias políticas e ideológicas que manifiesta el contenido de cada uno de los filmes sobre Eva Perón realizados en el decenio iniciado en 1983, constituyen una denuncia de esa destrucción: solo algo más de 10 minutos de fragmentos de noticiarios, documentales y películas de propaganda política guardan la imagen de una de las personalidades argentinas de este siglo más registradas por las cámaras.

La obsesión por cambiar de la memoria popular todo vestigio de la imagen de esa mujer devenida arquetipo, en quien encarnaron los sueños de gran parte de los desposeídos, tuvo una etapa más oscura con la

desaparición de su cadáver, luego del golpe de estado de 1955 que terminó con el segundo gobierno de Juan D. Perón.

Un episodio alrededor del cual gira el filme de Tulio Demichelis citado arriba, y que permite exponer los signos de la escalada de violencia sufrida en nuestro país: desaparición de imágenes, luego de cadáveres, para implantar a partir del 24 de marzo de 1976, la desaparición de personas.

Violencia ejercida como vaciamiento del cuerpo social y violencia ejercida como vaciamiento del imaginario colectivo. Represión de la transgresión mediante la substracción del cuerpo y la imagen de quien transgrede. Finalmente, violencia ejercida sobre el dispositivo cinematográfico, en tanto lugar en donde se realizan las determinaciones sociales que engloban la relación del público con la imagen (Cf., Aumont J.: *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992).

Los cuatro filmes analizados emplearon el mismo material remanente para configurar discursos de muy diversa orientación política e ideológica: desde el intento de demostrar que el peronismo es un movimiento de raíces fascistas: *Permiso para pensar*, hasta la indagatoria acerca de la niñez de Eva Duarte que propone Mignogna, intentando encontrar el camino que la lleva a ser Evita.

Aquí, en este segundo momento de la propuesta, se trata de indagar en los mecanismos que operan en el interior del dispositivo, estableciendo modelos de representación -y por lo tanto negando otros, así como dar cuenta de la forma en que las manipulaciones del montaje exhiben las determinaciones ideológicas que guían cada discurso.

La articulación de estos dos niveles de trabajo es la que permite inscribir la investigación sobre la censura ejercida en el plano del contenido en el interior del dispositivo que lo instrumenta. Una relación que debe ser leída históricamente, puesto que en las etapas de mayor represión esta censura fue lisa y llanamente desaparición de imágenes; mientras que en momentos de mayor libertad, como la actual etapa democrática, opera como manipulación en el interior del dispositivo.

Valores Ideológicos de la representación y violencia política: Secuestros y desaparecidos en el cine argentino de la democracia

Ana María Amado

Las ficciones históricas o políticas en el cine deben pagar, aparentemente, un tributo a la "verdad". Verdad en términos del referente (porque el contrato con los

espectadores radicaría en su saber previo de los hechos) y verdad sostenida por una narratividad sin perturbaciones (la "creencia" en el poder representativo de las imágenes y en su devenir transparente).

De este modo, el cine nos acostumbró a un género que para representar la Historia o la Política, privilegia la "realidad", en desmedro de las ideas que la sustentan. La representación se organiza con la continuidad de las acciones, de estallidos o discursos asignables a los "héroes" en aras de la identificación del espectador con el sesgo heroico. En este dispositivo, basado en *el efecto de lo real*, la violencia (temática) aparece para sustentar la mecánica del suspenso (violencia formal).

Numerosos filmes argentinos que inventaron los hechos de la dictadura genocida que acababa de dejar atrás, adoptaron este modelo referencial. La estética que postulan permite replantear el estatuto ideológico de los valores de la representación en el cine. Abren, a la vez, una serie de cuestiones cuyas eventuales respuestas pasan por una reevaluación de las operaciones -en el nivel diagético, en el nivel icónico-realizadas en el texto.

¿Cuál es el valor de las imágenes en la representación de la violencia? ¿Qué función tiene el devenir de un relato cuando refiere el "proceso" de la muerte? ¿Qué efectos o distorsiones produce en la

recepción este cruce (icónico y narrativo) cuando desafía la linealidad narrativa o la reproducción analógica de lo "real"? ¿Cómo debo pensar un filme *en su práctica* (en su puesta en acto) su relación con la "realidad histórica"?

En *Un muro de silencio*, de Lita Stantio, la narración fílmica sobre los secuestros y "desapariciones" de militantes políticos se estructura de un modo inhabitual: tres niveles diferentes de la diégesis (un filme, su rodaje y las interacciones que provoca) con sus interferencias y continuos reenvíos, elaboran distintos estratos de significación y logran efectos de representación inesperados.

Si bien la realización de una película como objeto de la ficción es una de las modalidades -entre otras de relativización de procedimientos y de dispositivos convocados por el cine, su empleo específico en este caso obliga a la reflexión sobre la inscripción de la ideología en el filme, a través de sus operaciones textuales y discursivas.

Arte y Estado en Chile: Un caso de violencia Institucional

Justo Pastor Mellado

En enero de 1989, Gonzalo Díaz, artista chileno¹ realiza en la Galería Ojo de Buey (Santiago de Chile), la

instalación "Longuén 10 años". Diez años antes había sido encontrado el primer indicio de los crímenes de la dictadura militar. Quince jornaleros agrícolas de la región de Talagante, cerca de Santiago, fueron ejecutados sumariamente y ocultados en las ruinas de un horno de cal. Esta noticia, conocida en 1978 por la opinión pública, hablaba de un acontecimiento ocurrido en septiembre de 1973. Hubo una investigación judicial que reunió antecedentes suficientes para demoler los argumentos de la policía. Sin embargo, fue prohibida la circulación del libro que contenía la transcripción de la investigación, editado por la Comisión de Derechos Humanos. Recién en 1989 dicho ejemplar pudo acceder a las librerías. Lo que en ese momento los juristas desentierran es lo que "debiendo haber quedado oculto, se había manifestado".

Gonzalo Díaz toma el proceso de investigación judicial, la teoría de las ruinas y la carta de Freud a Fliess del 12 de junio de 1900, convirtiendo estos relatos en la plataforma de construcción de la instalación "Longuén 10 años". Es decir; procedimiento judicial, reconstrucción arqueológica e interpretación de los sueños, diseñan un diagrama de construcción de una obra que pone en escena la violencia simbólica del Estado de Chile.

No se trata de ilustrar la violencia del Estado, sino de problematizar las relaciones entre arte y ciencias humanas, en la coyuntura intelectual chilena de la última década.

Esto podría parecer reductivo y excesivamente particularizado como tema. En verdad, he consultado para realizar esta propuesta, la compilación de Gonzalo Sánchez y Ricardo Peñaranda, *Pasado y Presente de la Violencia en Colombia*. Me ha parecido que su objeto de trabajo arroja consideraciones que, habilitadas en relación a la consistencia de nuestras formaciones sociales y artísticas, pueden ser de enorme utilidad analítica.

Por otra parte, permite analizar la constructividad de una obra, producida en plena dictadura, en conflicto con otras políticas de obra plástica, desdramatizando los discursos opositivos y proyectando el modelo de la obra hacia el análisis de un problema histórico clave, en nuestra formación. A saber, las relaciones entre el modelo de producción agrario de la hacienda chilena decimonónica y los obstáculos simbólicos a la sindicalización campesina.

En este sentido, adquiere también una particular relevancia, el catálogo general -*Memorias Australes*- de la obra de Luis F. Bénédict, editado por la Galería Ruth Benzacar de Buenos Aires, lo que me ha interesado, en términos de la violencia institucional, ha sido la referencia que este artista hace al proceso de "alambramiento" de la pampa argentina. En definitiva, la rotulación del territorio es una violencia institucional que modifica los sistemas de tenencia de la tierra y la noción misma de territorio.

En la compilación colombiana anteriormente, la ponencia de Ibán de Rementería "Hipótesis sobre la violencia reciente en el Magdalena Medio", me ha sido de gran utilidad para comprender el carácter político de una región de colonización ("la no presencia jurisdiccional del Estado, o la reducción de esta a la mera acción policiaca, deja la resolución del conflicto social entre terratenientes y campesinos a la capacidad que cada uno de ellos tenga de acumular y desplegar fuerza social, política o militar").

Es así cómo, a partir de los tipos de colonización del interior, se pueden apreciar tres modalidades diferentes de violencia institucional en el caso de Argentina, Colombia y Chile. Si existe algo que el arte de cada país ha podido realizar en relación a este asunto, ha sido la problematización de los fenómenos de territorialización; es decir, la conversión (invención) del territorio en paisaje pictórico. Y luego, la puesta en escena de la noción misma de paisaje.

El objeto de mi ponencia sobre el caso de esta obra particular de Gonzalo Díaz, es señalar a partir de su diagrama y puesta en obra, una línea de investigación que puede extenderse a los casos de los otros países nombrados.

Aparición con vida

Las siluetas de detenidos-desaparecidos

Roberto Amigo Cerisola

El objetivo de este ensayo es el análisis de la producción y recepción de las siluetas de detenidos-desaparecidos en las movilizaciones callejeras convocadas por las Madres de Plaza de Mayo (Buenos Aires, 1983-1992). Para el examen se utilizan términos provenientes del discurso de la guerra: ofensiva, ataque, resistencia, apropiación, toma, etcétera.

Este trabajo consta de dos partes. La primera se centra, principalmente, en *El Siluetazo*, una acción estética realizada durante la Tercera Marcha de la Resistencia (21-09-1983; apropiación por veinticuatro horas de la Plaza de Mayo de Buenos Aires, centro histórico-político de Argentina). Se estudia la toma estética en el contexto de la lucha contra la dictadura militar y el surgimiento de los nuevos movimientos sociales. En lo específico se analizan el origen formal y político de las siluetas, los medios de producción de las siluetas de detenidos-desaparecidos, la vinculación con la consigna ético-política "Aparición con vida", la apropiación simbólica y la transformación del espacio urbano, la recepción de los transeúntes y la construcción de lazos simbólicos de solidaridad.

En la segunda parte se consideran las acciones estéticas con siluetas de detenidos-desaparecidos realizadas bajo el régimen democrático burgués. A esta etapa la denominamos de *resistencia estética*, por su objetivo de oposición a las leyes de obediencia debida, punto final e indultos a los militares acusados de violación a los derechos humanos.

Se da fundamental importancia a la coyuntura política como detonante de las acciones estéticas defensivas (en un periodo en que el Movimiento por los Derechos Humanos ha perdido la ofensiva bajo las democracias restringidas). En lo específico, se analizan: la variación formal de las siluetas de detenidos-desaparecidos, los cambios en su producción y recepción, la vinculación con nuevas consignas políticas y con otras acciones estéticas callejeras, además de la función de la memoria en la lucha por la profundización democrática.

Sexo, arte y violencia en la iconografía cristiana

León Ferrari

El sexo en la Biblia: El pecado original, la creación de la muerte y la pérdida de la inmortalidad, el demonio con torso de mujer en las imágenes de Miguel Ángel, Rafael, Van der Goes, El Bosco, etcétera. La violación pública

por Absalón de las concubinas de su padre David. El adulterio de David con Betsabé. La cópula del pueblo de Gedeón frente a una imagen fundida con las joyas de los madianitas vencidos. Las hijas de Lot copulando con su padre borracho. El estupro de las muchachas aborígenes vírgenes que Moisés regaló a su tropa. La muerte de Zimri y la princesa madianita Cozbi atravesados copulando con la lanza de Phinees. La danza de Salomé. La Sulamita.

La sexofobia en el Antiguo Testamento: La búsqueda del conocimiento y el conocimiento del sexo, castigados con la inacabada suma de padeceres que sufre la humanidad. Los mandamientos que ordenaban matar en diversas formas (fuego, lapidación, degüello, etcétera) a los homosexuales y sodomitas en el Antiguo Testamento (Lv 20,13, 1R 22,47) y en el Nuevo (2R 19,15), la condena a las muchachas que no llegaban vírgenes al matrimonio (Dt22,13-21), a quienes copularan con bestias (Lv 20,15), a las mujeres que copularan con animales (Lv 20,16), a quien copulara con su suegra (Lv 20,14), con su hermana (Lv 20,17), con la mujer del hermano de su padre (Lv 20,20), con su nuera (Lv 20,12), a los adúlteros (Lv 20,10). La sodomía vista como causa del diluvio y del exterminio de los aborígenes de Canaan (Sepúlveda). El incendio de Sodoma. Los 24,000 muertos castigados por haber copulado con las muchachas madianitas.

La sexofobia en el Nuevo Testamento: La Anunciación vista como culminación del antisexo. El adulterio agravado por Jesús cuando afirmó que se comete por sólo desear a una mujer. La condena a muerte de San Pablo a los homosexuales y a las mujeres que hacían sexo alternativo. El Nuevo Testamento resucita la inmortalidad, perdida en el Génesis, para inmortalizar el castigo. El Apocalipsis y el Infierno. La tortura como manifestación cultural de Occidente: el castigo al sexo en los frescos de Miguel Angel y Luca Signorelli, y en las imágenes del Giotto, Durero, Fra Angelico, etcétera. La autocastración sugerida en los Evangelios.

Las consecuencias en la vida real de la sexofobia religiosa: La sodomía aducida como justificación del exterminio durante la Conquista. La Inquisición. Las hogueras para brujas acusadas de haber copulado con el diablo. Durero, Hans Baldung Grün y Wolgemut ilustradores de la caza de brujas. El exterminio de centenares de miles de homosexuales durante el nazismo y la campaña de discriminación que contra ellos alienta la Iglesia. La responsabilidad de Juan Pablo II en la violencia contemporánea contra los homosexuales. La conducta del Cardenal Quarracino. El padre Lombardero opina que no es pecado matar homosexuales y exorcisa, contra el dios fálico Baal, al estadio donde cantaba Madonna. Las coincidencias religiosas y morales de Hitler, Mussolini, el "Proceso", y las Iglesias de ayer y de

hoy. La moral cristiana como origen de la campaña de la Iglesia contra los anticonceptivos. Santo Tomás de Aquino. Las víctimas de las venéreas. La sífilis ayer y el SIDA hoy, de las que aquella campaña es responsable. La censura. La colaboración del poder con la Iglesia. Las leyes de discriminación religiosa.

La respuesta: El silencio de los ateos. El arte erótico y buena parte de la llamada "pornografía" (esa visión cristiana del sexo) impresa, radiofónica, la TV, el cine, el teatro, la fotografía, la literatura, visto como uno de los frentes de lucha contra la represión. Madonna y Cicciolina. Los surrealistas Trouille y Jacques Prevert, los dibujos de Picasso, Dubuffet, etcétera; la iconografía erótica oriental; los dioses fálicos; la erótica argentina; las muestras colectivas Erotizarte, Eros Místico, la blasfemia en el arte.

el arte y la violencia, se ha convertido en un tema de creciente importancia en el mundo del arte contemporáneo. Este artículo explora las diversas formas en que el arte ha abordado la violencia, desde la representación directa hasta la exploración simbólica y psicológica. Se analizan ejemplos de obras que reflejan el trauma, el conflicto y la búsqueda de la justicia, así como el papel del artista como testigo y activista. El texto también discute cómo el arte puede servir como un espacio para el diálogo y la reflexión crítica sobre los actos de violencia y sus consecuencias sociales y culturales.

El arte y la violencia, se ha convertido en un tema de creciente importancia en el mundo del arte contemporáneo. Este artículo explora las diversas formas en que el arte ha abordado la violencia, desde la representación directa hasta la exploración simbólica y psicológica. Se analizan ejemplos de obras que reflejan el trauma, el conflicto y la búsqueda de la justicia, así como el papel del artista como testigo y activista. El texto también discute cómo el arte puede servir como un espacio para el diálogo y la reflexión crítica sobre los actos de violencia y sus consecuencias sociales y culturales.

MESA IV

La violencia contra sí mismo

En esta mesa se tratan los temas de la angustia, la locura y el miedo, como asuntos de representación o como factores de creatividad. También se incluyen temas como la estética del suicidio, la melancolía, el autoaniquilamiento y la autoagresión.

Melecio 1945 - 1982 : Un sentimiento y una visión de la violencia

Arnulfo Aquino Casas

Este ensayo es la continuación de una experiencia que inicié hace tiempo, cuando conocí a Melecio en 1965 y convivimos como aprendices en los ámbitos del arte; la continuación de una amistad más allá de la muerte; la continuación de la curaduría de la obra del artista y un paso más en la comprensión del ser humano y su creación.

La violencia como acción de fuerza es ontológica, forma parte de la naturaleza humana, mueve a la destrucción y posibilita la creación. El hombre nace en la violencia del parto, vive en la violencia social cotidiana y en ocasiones muere violentamente. Para el artista la vida y la muerte, el amor y el odio, la ternura y la violencia son conceptos para la creación.

La muerte y la violencia son temas vitales en la vida de cualesquier creador; cuando se liga la conciencia social con un sentido romántico de la vida, los conceptos de muerte y violencia se acentúan. Melecio era un artista romántico con conciencia de clase; hijo de madre campesina y de padre obrero. En su obra la violencia esta presente desde sus primeros dibujos en la Academia de San Carlos hasta los últimos dedicados a la ilustración

del libro de Juan de la Cabada: *Incidentes melódicos de un mundo irracional*.

En 1968 Melecio abandona la escuela que ya no tenía nada que ofrecerle. Era un artista precoz. En una primera etapa de su estilo dibujístico realiza su primera exposición individual en la Galería Antonio Souza vendiendo parte de la obra expuesta. Asimismo se le abren las puertas del mercado norteamericano.

Como estudiante de la generación que vivió el Movimiento Estudiantil de 1968 Melecio quedó marcado para toda la vida.

A principios de los setentas en la búsqueda de nuevos caminos, después de un viaje alucinógeno y didáctico a los Estados Unidos de Norteamérica, a su regreso a México, Melecio expone en la Librería el Ágora y abandona el mercado del arte.

Se avoca a la ilustración de libros de texto y desarrolla un lenguaje de maestro en las técnicas del dibujo y la ilustración infantil.

Con el Grupo Mira en 1977 participa en la elaboración del *Comunicado Gráfico sobre la Violencia en la Ciudad de México* y colabora en diversas actividades desarrolladas por el Grupo; cabe mencionar el periódico mural sobre el *Primero de Mayo*, la *Carpeta Roque Dalton* y el diseño y elaboración del libro de la *Gráfica del 68*.

Paralelamente el artista desarrolla apuntes, bocetos y dibujos para carteles sobre temas relacionados con la explotación, la lucha de clases, la liberación de los pueblos y la violencia del sistema; la síntesis de esta etapa se desarrolla en el cuaderno de apuntes que concluirá con la conocida serie de dibujos sobre *Militarismo y Represión*.

En estos tiempos violentos de final de milenio la obra de Melecio se actualiza: dibujos como *APOCALIPTICO, ESCLAVO, CABEZA, o PALOMA* son imágenes de nuestras guerras tanto en lo social como en lo personal. Nos recuerdan nuestra condición humana monstruosa, nuestra incapacidad para resolver el presente, nuestra desconfianza en el ser humano y nuestra incertidumbre frente al futuro. Carteles como el dedicado a Zapata, en el que, del rostro del caudillo surge la pregnancy que se transforma en familia campesina y en un puño con fusil, nos ubican en la insurgencia zapatista de los Altos de Chiapas y en nuestros lastres como país subdesarrollado con aspiraciones de modernidad.

A su muerte, Melecio dejó muchas incógnitas y una obra inconclusa. La obra la hemos ordenado y promovido lentamente, hasta lograr un primer reconocimiento, las incógnitas, algunas las estamos respondiendo.

Su muerte violenta tiene correlato en una vida insatisfecha e insegura, pero intensa; con etapas de arduo trabajo, momentos de exceso en el alcohol y una búsqueda permanente en el sentido de la vida.

Melecio era un virtuoso del lápiz, la pluma y el pincel. Su mirada era aguda y laboriosa. Observaba la realidad con el corazón, su accionar en el dibujo. Era instintivo e incisivo. Grabó los acontecimientos de esa realidad de siglos de explotación del hombre, lobo del hombre, como si los hubiera vivido personalmente y los tuviera que sacar mediante la acción del trazo violento, pero también supo ser tierno, reflexivo y sabio en el concepto. Estas características están presentes en su obra y en su vida. Melecio es un ejemplo lúcido de la relación entre el artista y el tema de la violencia. Yo conviví con Melecio, he tenido bajo mi custodia la obra que dejó por más de 10 años, la he observado, la he comenzado a estudiar, es por ello que deseo dar mi testimonio sobre la vida y la obra de Melecio Galván en relación con la violencia.

La paradoja del Caravaggio

Teresa del Conde

El equilibrio renacentista entre clasicismo, cristianismo, teología y filosofía conforma un paradigma

del que no se libran los artistas que trabajan en el finisiglo del XVI y principios del XVII. La búsqueda de la salvación es perseguida por igual en el caso de los Carracci que en el del artista psicópata por excelencia de aquellos tiempos (psicópata, esto es que sufría intensamente y hacía sufrir a los demás, sin que su personalidad se encontrase escindida, como sucede en la mayoría de las formaciones psicóticas). Agresivo, homicida, bisexual, tráfuga de los Caballeros de Malta, y a la vez victoreado por príncipes de la iglesia, el autor del ciclo de San Mateo en San Luis de los Franceses poseía una precisa visión teológica.

Su "verismo", que en determinado momento lo separa drásticamente de las vertientes manieristas provocó la admiración sentida a contrapelo de sus colegas contemporáneos y en ocasiones el drástico rechazo de sus patrocinadores. Su *Muerte de la virgen* (1606) se encuentra en el Louvre porque los carmelitas descalzos la objetaron severamente, pero Rubens la adquirió. Su "genio", que no fue sólo don natural, sino producto de una tenaz aplicación al trabajo, corre parejo con la hostilidad vertida hacia otros y a hacia sí mismo de la que hizo gala.

El énfasis en martirios y decapitaciones es acorde con el pensamiento contrareformístico y común a otros artistas: lo que distingue al Merisi es la abierta cancelación de cualesquier idealismo que no omite, sin embargo, la

génesis de una retórica formulada a partir de sí mismo y hasta la fecha no agotada.

El pintor se sentía víctima y verdugo, cosa perceptible en algunas de sus obras. Tal condición queda mostrada (no demostrada) en el tratamiento que le da el cineasta británico Derek Jarman, afectado de SIDA e identificado con el personaje en su película de 1986, filmada por el camarógrafo mexicano Gabriel Beristain. Manejando tiempos simultáneos (el suyo y el de Caravaggio) Jarman pone en relieve la inmediatez con la que abordaba su trabajo de pintor (como es sabido no dibujaba ni partía de bocetos previos). Inmediatez que en las obras no se percibe. El "rendimiento" de Caravaggio es tan absoluto como violenta y autodestructiva fue su actitud hacia problemas básicos de existir.

A lo largo de la historia Caravaggio (1573-1610), comentado en vida por Baglione y otros, fija el prototipo romántico del artista maldito. El binomio pulsión de muerte-salvación a través de la creatividad no es privativo de él, pero en él encuentra un modelo lo suficientemente sobresaliente como para configurar un prototipo.

Muerte y condenación del *Don Giovanni* de Mozart: Un arquetipo musical de autoaniquilamiento

María de la Luz Enríquez Rubio

El trabajo estará dividido en tres partes: las dos primeras servirán de marco de referencia a la tercera y por tanto no abundaré en ellas. La tercera parte es la medular y concluirá con la audición del fragmento que origina esta ponencia (aproximadamente 6 minutos).

En la primera parte buscaré establecer la vinculación entre soberbia y violencia, desde un punto de vista psicoanalítico, así como fundamentar que la muerte y condenación del *Don Giovanni* de Mozart - Da Ponte, es un doble, consciente y voluntario aniquilamiento por soberbia.

En la segunda, a partir de la vinculación soberbia - violencia, me referiré someramente a sus manifestaciones en el comportamiento de Don Giovanni hasta antes de la llegada de la estatua del Comendador (Escena V del Acto II).

En la parte medular - tercera - haré un análisis del empleo que hace Mozart de los elementos del lenguaje musical, desde el momento que aparece la estatua del Comendador y hasta la "desaparición" (Da Ponte dixit)

de Don Giovanni. Analizaré los aspectos rítmicos, agógicos, melódicos, armónico-tonales, dinámicos y de instrumentación, así como su relación con el texto y el libreto. De este análisis y su interpretación partiré para poder concluir sobre el carácter arquetípico de la música de esta escena: arquetípico, al menos, en contextos donde la cultura musical centro - europea predomina.

Para finalizar, dejaré que la música misma nos diga cómo, sobre un trillado estereotipo escénico, Mozart construyó un arquetipo musical de enorme fuerza expresiva.

Debido al tiempo disponible - pero no sólo por ello -, omitiré las posibles menciones e interpretaciones relacionadas con la vida y personalidad de Mozart que pudieran referirse a la temática de esta ponencia.

El último Artaud y el pensamiento de la crueldad

Raymonde Hebraud Carasco

La reciente publicación de los últimos escritos de Antonin Artaud, textos que dicen el "Retour á París" (de abril de 1946 a su muerte en 1948: tomos XXI a XXV de las obras completas Gallimard), renueva completamente, ahora, el problema de la escritura y del pensamiento de Artaud.

Después de pasar nueve años de interno en el hospital psiquiátrico, Artaud encuentra lo que Nietzsche llamaba *La Grande Santé*, es decir la unión de las fuerzas de un cuerpo dentro y para la creación de una escritura nueva donde se mezclan palabras, dibujos, música: lenguaje de "signos", "para los analfabetas", "jeroglíficos" que Artaud buscó en los inicios de los años treinta hasta 1936, en el Teatro de la Crueldad y en el Viaje al país de los tarahumaras.

Todo parece como si lo que Artaud pensó y practicó con la idea del teatro y de la experiencia del rito del peyote se uniera y se convirtiera en otra escritura, integralmente física, corporal, en la cual el acto de escribir y la operación de se refaire un corps son lo mismo.

La afirmación del cuerpo, de su propia crueldad, fuera de la conciencia, del ser, de la idea, otorga al pensamiento del último Artaud la más grande proximidad al de Nietzsche.

La escritura de Artaud alcanza hoy una dimensión nueva, pública, que es la más grande sencillez: escritura agramatical, rítmica, en la cual las pausas, las interjecciones vocales y las evocaciones plásticas, "vocales cantadas" y "dibujos escritos", construyen esa escritura rítmica, absolutamente corporal, en donde no se puede distinguir la superficie de la

profundidad del cuerpo, el interior y el exterior. La escritura de Artaud pertenece a lo que Michel Foucault denominó a propósito de Maurice Blanchot *La Pensée du dehors* (El Pensamiento de afuera).

Esta escritura del cuerpo como pensamiento de afuera se estudiará en los últimos escritos de Artaud a partir del problema de la diferencia que existe entre los conceptos de violencia y crueldad. En efecto, es a partir de lo que se podría llamar la **contra - experiencia** de la más grande violencia, es decir los juicios psiquiátricos, que la escritura de Artaud se transformó de la idea inicial de crueldad como escena de teatro imposible a un pensamiento de la crueldad como la misma escritura del cuerpo: el cuerpo, *Seul le corps*, solamente el cuerpo.

Gorky's *The Liver is the Cock's Comb*: *Suicidal Orgasm*

Serge Guilbaut

This paperpainting *The Liver is the Cock's Comb* (1944) by the famous abstract expressionist painter Arshile Gorky has always been talked about in terms of sensual abstraction, at most with sexual overtones, as a proto-Abstract-Expressionist painting. I propose in this paper to unpack the picture, to rupture the superficial

abstract veil in order to unravel a narrative of desire and sexual violence, ending in a *petite mort* metaphorically placed at the end of a rush towards male pleasure surrounded by fear of impotence and erotic fantasy.

I will interpret the visible imagery in the context of the difficult and contradictory construction of surrealist male identity.

This narrative will be placed in the context of surrealist imagery, in particular that of Matta, Andre Masson and Hans Bellmer, and of Georges Bataille's writings on eroticism and death.

The picture will also be placed at the cross-road of public (war) and personal (Gorky's health and marital problems) discourses in order to show how this large picture was the embodiment of what Andre Breton and Georges Bataille were advocating for modern surrealism. This abstract work will, I hope, after so many years, recapture the intensity, the urgency and poignancy it once had in its desire to articulate the disappearance of male confidence through its inability to represent a male controlled utopian world.

The fact that four years later Gorky hanged himself gives the analysis of this picture an unavoidable dramatic reading, the last gasp of romantic modernist painting.

MESA V

La Violencia y lo Sagrado

El arte ha sido siempre un recurso favorito para procesar los elementos violentos de la relación del hombre con lo sagrado. Pensar en el arte, la violencia y lo sagrado es pensar en el mito: dioses devoradores, raptos, violaciones, caínes y abeles, águilas y jaguares; así como todos aquellos episodios violentos que el arte explora y representa al servicio de las mitologías de los pueblos.

"Cabezas trofeo" en la plástica prehispánica andina: Consideraciones acerca de la "violencia" ritual

María Alba Bovisio

En la plástica andina prehispánica hallamos el motivo de la cabeza trofeo entre los más recurrentes y extendidos de su iconografía. Desde el periodo temprano (1500-500 a.C.) hasta el periodo incaico (1400-1532 d.C.) en el área andina (incluido el noroeste argentino) proliferan las representaciones de cabezas sueltas a veces en forma de cabezas clavadas de piedra, como en el caso de *Chavin* y *Tiawanaco*, otras formando guardas unas junto a otras como en los mantos de Paracas y de Nazca, o bien modeladas o pintadas en cerámicos de diversas culturas; pueden aparecer también como atributos de la figura del "sacrificador", personaje suntuosamente ataviado, que lleva armas en una mano (generalmente un hacha) y en la otra una cabeza humana tomada de los cabellos. El hallazgo de cráneos sueltos en contextos arqueológicos correspondientes a diferentes periodos, sumado a las referencias en fuentes etnohistóricas, parece confirmar que el cercenamiento de cabezas fue una práctica sacrificial propia del ritual andino.

Plantaremos entonces, el análisis de las representaciones plásticas de las "cabezas trofeo", articulando las características formales e iconográficas

con datos provenientes de diversas fuentes históricas acerca del sacrificio ritual andino; e indagando en el concepto mismo de violencia. En las definiciones de violencia halladas en los diccionarios el elemento definitorio del concepto es el enfrentamiento de voluntades, el conflicto. Lo *violento* es aquello que "alguien hace contra su gusto"; o que le hacen "para vencer su resistencia"; es lo que "está fuera de su estado natural"; lo que se ejecuta "contra el modo regular fuera de razón y justicia".

Partiremos de la consideración de los siguientes aspectos:

1. En las representaciones, (salvo algunos ejemplos de la cerámica *moche*), no aparece representado el momento del degollamiento y la mayoría de las cabezas presentan los ojos abiertos y no hallamos ningún elemento que nos remita a la violencia infringida al cuerpo del sacrificado (cortes, sangre, etcétera).

2. En muchos casos, según fuentes históricas, los sacrificados asumían su destino, considerándose elegidos de los dioses, o bien en el caso de prisioneros de guerra se reconocía su jerarquía social al asignarles tal fin. Los tatuajes y adornos que ostentan las cabezas nos hacen pensar en personajes de jerarquía y creemos que la presencia de estos atributos se refiere al mencionado reconocimiento, y que este debía imprimir

determinado sentido para el sacrificado respecto de su muerte.

3. Numerosas crónicas hacen referencia a que el sacrificio a los dioses (huacas) en el mundo andino, tenía como fin esencial el mantenimiento del orden cósmico que garantizaba la reproducción social y natural.

4. En los mitos andinos sobre la Creación, acontecimiento que signa las obligaciones de los hombres para con los dioses, que les han dado el mundo en el que viven, no hallamos sucesos de violencia gratuita, ni destrucciones absolutas. Toda "destrucción" implica construcción y transformación, *Viracocha* transforma una primera humanidad en piedras, la reintegra a la tierra, sigue viva en tanto parte de la naturaleza. *Pachacamac* despedaza a su hermano, pero siembra los dientes del difunto y hace nacer el maíz, los huesos y las yucas, la carne y variados frutos y árboles, en fin, crea el alimento para los hombres.

A partir del desarrollo de estas consideraciones nos proponemos reflexionar acerca de la naturaleza misma del sacrificio: ¿Puede éste ser considerado esencialmente una práctica violenta? ¿Cómo definimos entonces, el concepto de violencia? ¿Qué lugar otorgamos a la cuestión del consenso, la voluntad y los fines ante determinadas prácticas? En el caso que nos ocupa, se cuenta con consenso, el fin es el mantenimiento

y la reproducción de la vida, y en las representaciones está ausente toda referencia a la muerte, al daño físico.

Las cabezas despojadas de sus rasgos humanos son signos de los deberes cumplidos para con los dioses. ¿Podríamos plantear entonces, la existencia de una violencia ritual no destructiva sino orientada al mantenimiento de la vida? ¿Podríamos entender el sacrificio humano en el ritual andino como una práctica carente de todo rasgo sádico, si relacionamos este con la complacencia en el ejercicio mismo de la violencia? Estas son las preguntas centrales que nos proponemos desarrollar en nuestro trabajo a fin de ahondar, a partir de las manifestaciones plásticas, en la comprensión de un universo cultural caracterizado por la profunda complejidad de su estructura mítico-ritual.

La guerra en las pinturas de Bonampak: ¿Registro histórico o memoria mítica?

Beatriz de la Fuente

Esta investigación se centra en tres aspectos que me inquietan acerca de las célebres pinturas mayas en Bonampak: 1. La relación entre las pinturas (como tales) y las inscripciones jeroglíficas; ¿son dos maneras distintas del discurso plástico?

2. ¿Las imágenes de la guerra incruenta y del sangrante sacrificio por desmembramiento, son representaciones de violencia real?

3. ¿Las escenas de guerra y de sacrificio en la cámara central, así como las ceremonias que las anteceden -cámara 1-, y con las que culminan -cámara 3-, ocurren en dimensión histórica o en nivel sobrenatural?

Con base en las conclusiones en torno a la investigación antes dicha estableceré, hipotéticamente, cual podría haber sido la finalidad acerca del destino de las pinturas murales prehispánicas en Bonampak, Chiapas.

Anixatul

Las últimas guerras de El Tajín

Arturo Pascual

Durante el último siglo de la historia de El Tajín, ca. 1000-1100 d.C., surge una forma inédita de *aristocracia guerrera* que extiende los límites territoriales de la propia cultura. La guerra fue llevada a otras tierras, más allá de la desembocadura del Río Nautla, y a la Sierra Norte de Puebla.

Fue entonces cuando el aspecto urbano de El Tajín se modificó substancialmente. Los relieves y la

pintura mural de la antigua ciudad se convirtieron en el vehículo de consagración de la violencia ejercida entonces por sus gobernantes. En las columnas y los muros de El Tajín se hizo la crónica de aquellas guerras. Fueron consignados los nombres de los gobernantes y se les "retrató" junto a sus prisioneros. Sin embargo, los hechos de batalla fueron deliberadamente suprimidos del discurso iconográfico, la guerra -en sí misma- fue presentada -o quizá justificada- como un conjunto de conductas rituales que en apariencia determinaban las acciones de gobierno. Aún así, el nombre del gobernante y de sus allegados fue registrado escrupulosamente.

El más célebre de todos ellos fue sin duda 13 Conejo, *Tampanamacen* totonaco, cuya efigie y hazañas militares rebasaron el ámbito de la escultura y pintura mural de El Tajín, dando lugar a una clase de vasija donde también se grabaron episodios de las guerras que habría sostenido en territorios lejanos -sembrados con magueyes- y distantes del mar.

Anixatul debió gobernar por aquel entonces, para los "abuelos" totonacos fue el último gobernante de El Tajín y, sin embargo, bien poco es lo que saben de él. Hoy tan sólo se limitan a repetir su nombre y a señalar que éste "...no es palabra de la lengua totonaca".

La ponencia está dedicada a *Anixatul*, a la difícil tarea de documentar su gobierno, y al arte de El Tajín en el periodo más violento de su historia. Al estudio de la

guerra, a sus formas de consagración y a su promoción como tema central de una iconografía propia de guerreros y auspiciada por los últimos gobernantes de El Tajín.

La violencia cromática en el arte del posclásico tardío

Dúrdica Ségota

No pocas metáforas en náhuatl se refieren al color (v.g. *tlillan-tlapallan*). Signos visuales articulan varias cromías para significar un concepto, objeto o acción. Agua se representa con azul-negro; el fuego con azul-amarillo. Esta concepción dual cromática hace referencia a las cualidades del objeto y a su posibilidad de actuar en un sentido benigno o maligno para el hombre si se llega a alterar su equilibrio; para nosotros, su armonía cromática.

A su vez, dos signos en conjunción pueden significar la violencia misma, por ejemplo, la articulación agua-fuego (*Atl-tlachinollí*), es el ejemplo más conocido de esta violencia, es la guerra.

La posibilidad de ésta lectura deriva de la manera en cómo el mexica concebía el color; en primer lugar, según su luminosidad y su calor; pero también, de acuerdo con la importancia de equilibrio que encontramos en el orden social e individual, formal y cromático.

BF6C16E70D9F70

Obviamente, el tema central de la ponencia será el desequilibrio, raíz de la violencia.

El naturalismo sagrado de El Anónimo de la Pasión

José Arnulfo Herrera Curiel

Alfonso Méndez Plancarte publicó en su imprescindible *Antología de la poesía novohispana* (UNAM, 1941-1943) fragmentos de un texto novohispano de principios del siglo XVII al que llamó *El Anónimo de la Pasión*. Es un *viacrucis* (como los que hay en los costados de las iglesias) verbal que describe paso a paso las escenas de la pasión de Jesucristo y que puede servir de marco perfecto para las oraciones que se dicen en cada *estación*. La calidad "plástica" -en el sentido de que la poesía imita a la pintura- de los versos es muy impresionante. Pero quizá lo que llama más la atención para cualesquier clase de lector es lo que algunos críticos de la literatura han llamado el "naturalismo barroco" del texto. Los detalles descriptivos alcanzan extremos que difícilmente pueden encontrar parangón en el arte de la época.:

...De manera se vió desfigurado
el Monarca del Mundo y de la Esfera,

de suerte se miraba desangrado,
denegrido se hallaba de manera,
que -viéndole tan triste y demudado-
su misma Madre no le conociera,
a no decirle el corazón herido:
-"Este que ves, es tu Jesús querido".

...Clavada ya una mano en el madero,
a otra al otro barreno no alcanzaba,
y así, para igualarla al agujero,
la furia necia en un cordel la traba:
hasta que al fuerte movimiento fiero
pudo alcanzar donde el barreno estaba,
y entonces con gran prisa la clavaron
y el libro corporal descuadernaron...

Los objetivos principales de este trabajo son:

- a) Transcribir y publicar íntegramente el poema que, según creo, hasta la fecha permanece inédito.
- b) Hacer un estudio del texto concentrándome en los aspectos "naturalistas" que estarían enfocados básicamente a las relaciones que guarda la mitología cristiana con la idea del sacrificio "fundamental". Especialmente trataría de comparar los momentos de la Historia en que se vuelven más importantes las representaciones sanguinolentas y se hace hincapié en los martirios y las inmolaciones que acrecientan -en número y gloria- el panteón de la iglesia católica.

En el caso muy específico de *El Anónimo de la Pasión* hay que señalar el contexto novohispano: el tipo de festividades religiosas o torneos literarios que pudo darle origen, la orden clerical donde se gestó, los elementos neoestoicos que trae y la forma en que los presenta, la técnica literaria, los posibles modelos artísticos que subyacen en las escenas, etcétera.

Arte y culto: La serie de la Pasión de Gabriel de Ovalle en Guadalupe, Zacatecas

Clara Bargellini

A pesar del empleo de la imagen del cuerpo de Cristo martirizado en el culto y en el arte novohispano de los siglos XVII y XVIII, son casi inexistentes los estudios que se centran en los problemas de su representación. Tampoco existen muchos trabajos sobre este tema en el arte europeo, aunque se cuenten entre ellos algunos de los textos más sugerentes de la historia del arte reciente.

Los cuadros de la Pasión de Jesús de Gabriel de Ovalle, del primer cuarto del siglo XVIII, son una entre muchísimas series pasionarias que se pintaron en la Nueva España. Son, sin embargo, singulares en algunos detalles iconográficos de dramatismo exacerbado. Mi propuesta es estudiar esta serie y explicar su peculiar

iconografía, la cual parece derivar de *La Mística Ciudad de Dios* de Sor María de Jesús de Agreda.

Más allá de la identificación de la fuente iconográfica, el examen de la relación entre el texto y estas pinturas lleva a otras consideraciones que pueden iluminar los problemas de las representaciones de la violencia perpetrada en el cuerpo de Cristo durante esa época. Pondré las pinturas de Ovalle en el contexto más amplio de estas representaciones en la historia del arte. Este tipo de violencia en imágenes cristianas se limita al arte tardío gótico y al arte barroco y sobrevivió en algunos ambientes en el siglo XIX.

Es fundamental la distinción que existe entre diferentes tipos de imágenes y sus funciones; la narración no tiene las mismas características ni los mismos usos que la imagen icónica.

Está, además, la cuestión de las relaciones entre textos devocionales, muchos escritos por monjas, e imágenes expuestas a todo el público. También se considerarán los cuadros de Ovalle a la luz de los escritos de autores y tratadistas de la época, quienes examinaron los problemas de la representación de estos temas violentos y para quienes las imágenes eran un medio de aprendizaje y un camino hacia el conocimiento.

Se destacarán, por lo tanto, las formas y los contenidos específicos de esta enseñanza de Ovalle, a

través de su manejo de la desfiguración del cuerpo idealizado de Cristo y sus diferencias y semejanzas respecto a las obras de pintores europeos y pintores metropolitanos novohispanos.

Los signos mesiánicos: Fardos funerarios y resurrecciones míticas en el arte de la República de Weimar Peruana (1980-1992)

Gustavo Buntinx

Este trabajo plantea una reflexión crítica sobre el lugar de lo mítico y de lo sagrado en las interpretaciones artísticas de la violencia durante una de las situaciones límite de América Latina: la convulsionada experiencia de democracia electoral que en el Perú sirvió de escenario para una virtual guerra civil entre 1980 y 1992. No tardarán en abundar las explicaciones "totalizantes" sobre los frágiles desarrollos y el fácil ocaso de esa versión local de la República de Weimar, su carácter casi congénitamente transicional. Pero lo que aquí interesa es el registro sensible de un angustioso cambio de época. Lo personalmente vivido de la historia, las subjetividades.

La plástica erudita es tal vez el espacio privilegiado para una indagación de este tipo entre quienes conforman

la llamada pequeña-burguesía-ilustrada. Para demostrarlo la ponencia ensaya una mirada crítica sobre el desarrollo de un motivo iconográfico que en esos años adquiere elocuente presencia dentro del arte peruano, resumiendo algunos de los términos más agudos en la irresuelta relación que nuestra cultura dominante mantiene con lo andino. Una relación cuya complejidad y ambivalencia se manifiesta en la preferencia artística por la imagen polisémica del fardo funerario: momia, feto y semilla al mismo tiempo (una sola palabra quechua - *malki* - agrupa los tres conceptos), el fardo vincula la idea de la muerte con la de la permanencia y resurrección de una cultura oprimida. Se asocia así a la esperanza mítica del retorno de *Inkarrí*, el Inka-Rey decapitado cuya vuelta a la vida expulsaría al invasor para restaurar el tiempo interrumpido de los indígenas.

¿Qué pasa con este mesianismo indígena, esta tradición oral y campesina, cuando es asimilada a lenguajes y contextos que le son radicalmente ajenos? ¿Qué nos está diciendo de sí misma la cultura erudita que integra a sus códigos estéticos esa presencia tan cargada? La ponencia intenta una respuesta histórica exponiendo y contextualizando los avatares artísticos de esta imagen en relación a la variada y cambiante actitud de la pequeña-burguesía-ilustrada frente al proceso de guerra interna.

Los plásticos asumen las múltiples violencias peruanas en términos culturales que les son naturales y propios. Los de grupos sociales vinculados tanto a las inquietudes de la cultura trasnacional como a las fatigas locales de capas medias en extinción económica que además se sienten acosadas -pero también en ocasiones fascinadas- por fuerzas oscuras e inexplicables, quizá incluso atávicas. Esas capas de las que los artistas claramente provienen, pero dentro de las que intentan diferenciarse incorporando pequeños-burgueses-ilustrados en los bordes de lo que por momentos se percibe como una cultura andina que libra su batalla final, de tantas híbridas maneras.

Tal condición -periférica y liminar- les permite plasmar en sus obras un registro sensible revelador de los procesos subjetivos que marcan a la época. Sus mentalidades, ciertamente, pero sobre todo su *emotividad*, atravesada de ansias mesiánicas y pavores arcaicos: por sus asociaciones étnicas e históricas, la violencia actual desata fuerzas contenidas y revela procesos reprimidos, despertando latencias y fantasmas de antiguo origen. El retorno de lo reprimido, el eterno retorno del mito, en formas a veces pervertidas o brutales.

Aún cuando los artistas se mantienen personalmente ajenos a tales desarrollos, sus trabajos no pueden dejar de expresarlos. Algunos harán del fardo una presencia atemporal de connotaciones esotéricas.

Otros, por el contrario, combinan el repertorio de lo ancestral con imágenes de urgente actualidad: momias prehispánicas superpuestas a torre de alta tensión derribadas, antiguos muertos que confunden su identidad con la de los muertos últimos de Ayacucho y la zona de emergencia. Ciertas obras entrelazan lo erótico y lo tanático, las desapariciones forzadas y las resurrecciones míticas. A veces articulan fardos y banderas sobre bases de estera, ese soporte físico de la migración y las barriadas, de las penetraciones andinas en la ciudad moderna.

Todo ello expresado con una ambivalencia que es tal vez la de los propios autores frente a los restos latentes de una cultura cuyo resurgir es ansiado pero temido. Esta última es la actitud que a la larga prevalecería. Los signos mesiánicos ceden paso a variadas expresiones de angustia conforme la violencia se desplaza a Lima y los artistas cobran conciencia de habitar un miedo que finalmente llega a las clases media

Tal densidad de contenidos se ve con frecuencia potenciada por la inteligencia de un tratamiento plástico que se enriquece mediante la necesaria desestabilización de las miradas artísticas establecidas, incluso aquéllas paseadas por la escena cosmopolita. Las prolijas banderas de Jasper Johns o los "empaques" de Christo son algunos de los referentes que estos artistas subvierten para mejor revalorarlos en términos propios. Una

estrategia de reafirmación paródica que además establece productivos vínculos con la cultura material del reciclaje y la apropiación en la modernidad popular peruana. Elaborando en el camino categorías nuevas como el Pop achorado (salvaje y mestizo). Y lidiando en cada instante con los límites de lo decible, incluso de lo concebible. (Auto) censuras.

El tema exige una reflexión atenta tanto a los desarrollos formales como a la fortuna crítica de las obras, expresada no sólo en su repercusión discursiva sino además en su materialidad misma: el deterioro e incluso la desaparición son el destino elocuente de algunas de las piezas más significativas. Pero también se requiere articular los saberes ya consagrados en la disciplina (desde la iconología hasta la teoría social del arte) con otros que todavía se le suelen considerar ajenos o distantes. Muy especialmente la antropología y sus ingresos a la experiencia de lo mítico y lo sagrado. Dos dimensiones que en el Perú atraviesan todo el espectro de la cultura popular, incluso en sus manifestaciones más modernas, hasta desbordar los límites de los quehaceres denominados 'eruditos', resignificándolos con su diferencia.

Desde esta perspectiva múltiple se espera poder abordar situaciones teóricas mayores en el proceso cultural peruano: lucha por el poder simbólico, estrategias de apropiación ambivalente, restauración del aura,

modernidad andina, (post)modernidad y periferia... El resultado al que se aspira es un ensayo interpretativo sobre los modos en que el arte procesa y transforma relaciones de vida, revelando y encubriendo al mismo tiempo tensiones y contradicciones más amplias.

No se trata simplemente de utilizar la historia para explicar imágenes, sino de permitir que éstas nos introduzcan a una dimensión de los hechos menos comprensibles desde otras perspectivas. Entender así, a través del arte, cómo un clima ideológico encuentra expresión cultural, cómo la violencia es vivida por los seres humanos concretos, cómo la historia se internaliza y sus distintos momentos se incorporan a la trama misma de nuestros deseos y de nuestros miedos.

Algunos de los sentidos que sustentan la validez y urgencia de interrogar la producción artística de la 'República de Weimar peruana' desde la pregunta de la violencia. Y a la violencia misma desde sus evocaciones míticas.

BF6 C16 E70 D4 F75